ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

59

Βερμέερ



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

Γιοχάννες Βερμέερ

Ο ΓΙΟΧΑΝΝΕΣ ΒΕΡΜΕΕΡ γεννήθηκε στὸ Ντὲλφτ τῆς Ὁλλανδίας στὰ 1632, ὅπου καὶ βαφτίστηκε στὶς 31 Ὀκτωβρίου στὴ Νέα Ἐκκλησία. Στὸ Ντὲλφτ ὁ πατέρας του, ὁ Ρενίερ Βός, ἐξασκοῦσε συγχρόνως τὸ ἐπάγγελμα τοῦ ὑφαντῆ μεταξωτῶν καὶ τοῦ ἐμπόρου ἔργων τέχνης. Χάρη σ' αὐτὸ τὸ ἐμπόριο, τὸ ἀγόρι ἐξοικειώθηκε μὲ τὴ ζωγραφική, κι ἀναμφίβολα ἐκεῖ βρῆκε στοιχεῖα γιὰ νὰ καλλιεργήση τὴν καλλιτεχνική του κλίση. Αὐτὴ ἡ περίοδος τῆς νεότητάς του καθὼς καὶ τῆς μαθητείας στὴν τέχνη του παραμένει πολὺ σκοτεινή. Μονάχα ἕνα μικρὸ τετράστιχο τοῦ ἐκδότη Ἄρνολντ Μπὸν περιέχει ἕναν ὑπαινιγμὸ γιὰ τὸ νεαρὸ ζωγράφο στὸ νεκρικὸ ἐγκώμιο γιὰ τὸν Κάρελ Φαμπρίτσιους. Ὁ τελευταῖος, μαθητὴς τοῦ Ρέμπραντ μὲ ταλέντο ποὺ ὑποσχόταν πολλά, πέθανε ἀπὸ ἔκρηξη πυριτιδοποιείου στὰ 1654. Θρηνώντας τὸν πρόωρο χαμό του ὁ Ἄρνολντ Μπὸν προσθέτει: «Εὐτυχῶς μέσα ἀπὸ τὴν ὁμάδα του μᾶς ἄφησε τὸν Βερμέερ, ποὺ ἀκολουθεῖ θαυμαστὰ τὰ ἴχνη του». Ἴσως λοιπὸν ὁ Βερμέερ νὰ παρουσιαζόταν κυρίως ὡς μαθητὴς καὶ διάδοχος τοῦ Φαμπρίτσιους. Ἂν καὶ δέκα χρόνια νεώτερός του, ἔγινε δεκτὸς στὴ Συντεχνία τοῦ Ἁγίου Λουκᾶ τοῦ Ντὲλφτ ἕνα μόλις χρόνο μετὰ ἀπ' αὐτόν. Δυὸ φορὲς μάλιστα τὸν ἐξέλεξαν πρόεδρό της, στὰ 1662 καὶ στὰ 1670, πράγμα ποὺ ἐπιβεβαιώνει πόσο τὸν εἶχαν σὲ ὑπόληψη στοὺς καλλιτεχνικοὺς κύκλους τῆς πόλης του.

Στὸ μεταξύ, στὰ 1653, ἔχοντας ἤδη γίνει δεκτὸς στὴν Συντεχνία, ὁ Βερμέερ παντρεύτηκε τὴν Κατερίνα Μπολένες· απόκτησαν ἕντεκα παιδιά. Ἂν καὶ πολὺ γρήγορα κέρδισε τὴ φήμη, δὲν ἀπέκτησε ποτὲ περιουσία καί, γιὰ νὰ ἀντιμετωπίζη τὶς ἀνάγκες τῆς πολυμελοῦς οἰκογένειάς του, ἦταν ὑποχρεωμένος, στὸ περιθώριο τῆς καλλιτεχνικῆς του δραστηριότητας, νὰ ἐξασκῆ ὅπως κι ὁ πατέρας του τὸ ἐπάγγελμα τοῦ πραγματογνώμονα καὶ τοῦ ἐμπόρου ἔργων τέχνης. Οἱ τιμὲς τῶν δικῶν του ἔργων, ποὺ τὰ χαρακτήριζε μιὰ ἀργὴ καὶ συνειδητὴ ἐξέλιξη, ποτὲ δὲν ἔφτασαν στὸ ὕψος τῶν τιμῶν τῶν συγχρόνων του. Ὁ Μπαλταζὰρ ντὲ Μονκονύ, Γάλλος ταξιδιώτης ποὺ ἐπισκέφθηκε τὶς Κάτω Χῶρες στὰ 1663, ἀναφέρει στὶς ἐντυπώσεις ἀπ' τὸ ταξίδι του: «Στὸ Ντὲλφτ εἶδα τὸ ζωγράφο Βερμέερ, ποὺ δὲν εἶχε στὸ σπίτι του οὔτε ἕνα δικό του ἔργο. Ἀλλὰ εἴδαμε ἕνα σ' ἑνὸς φούρ-

Γιοχάννες Βερμέερ



1

ναρη, πού είχε πληρώσει γι' αυτό εξακόσιες λίρες, παρ' όλο πού δεν παρίστανε παρά μονάχα ένα πρόσωπο, καί γιά μένα δέ θά άξιζε πάνω από έξι χρυσά νομίσματα». Αυτή ή μαρτυρία αποδεικνύει τή φήμη πού είχε στόν τόπο του ό νεαρός καλλιτέχνης, πού δέν είχε κανένα έργο δικό του στό σπίτι του γιατί δέν προλάβαινε τίς παραγγελίες, άλλά ταυτόχρονα καί τήν προκατάληψη πού υπήρχε ακόμα στό εξωτερικό γιά μιά τέχνη τόσο λιτή. Ίσως όμως καί νά αποδεικνύη πόσο λιγοστή ήταν ή παραγωγή του. Μιά έκθεση στά 1696 στό Άμστερνταμ δέ συγκέντρωσε παρά μονάχα εικοσιένα πίνακες τού καλλιτέχνη τού Ντέλφτ, καί ή επιτυχία της στάθηκε σχετικά μέτρια. Σήμερα ό πλήρης κατάλογος έργων τού Βερμέερ περιλαμβάνει τριανταπέντε πίνακες.

Ό πρώτος χρονολογημένος πίνακας τού Βερμέερ είναι ή Εταίρα τής *Πινακοθήκης τής Δρέσδης (1656)*. Ό Αστρονόμος τής *συλλογής Ρότσιλντ, στό Παρίσι, είναι τού 1668*. (Όσο γιά τή χρονολογία 1669 τού Γεωγράφου τού *Ινστιτούτου Τέχνης τής Φραγκφούρτης*, είναι οπωσδήποτε λανθασμένη καί μάλλον επαναλαμβάνει μιά προγενέστερη δυσανάγνωστη χρονολογία). Ανάμεσα σ' αυτά τά χρονολογικά όρια βρίσκεται ή πιό έντονη καί πιό αποδοτική περίοδος τής καλλιτεχνικής παραγωγής τού Βερμέερ. Σιγά-σιγά ή γοητεία πού χαρακτήριζε τά πρώτα του έργα υποχωρεί μπροστά σέ μιά πιό ρεαλιστική θεώρηση, πιό «φωτογραφική» θά μπορούσαμε νά πούμε. Στήν τελευταία φάση τής σταδιοδρομίας του, πού τή χαρακτηρίζει ή φωτοσκίαση, μπορούν ν' αποδοθούν έργα όπως ή Αλληγορία τής Πίστης *(Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο)*, ή Νεαρή γυναίκα μέ τήν υπηρέτριά της *(Νέα Υόρκη, Συλλογή Φρίκ)*, ή Νεαρή γυναίκα πού γράφει γράμμα καί ή υπηρέτριά της *(Λονδίνο, Συλλογή Σέρ Α. Μπέιτ)* καί δύο έργα μέ τό θέμα Νεαρή γυναίκα στό κλαβεσέν της *(Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη)*. Προσπάθησαν νά χρονολογήσουν έργα τού Βερμέερ όχι από τήν τεχνοτροπία τους, παρά από εξωτερικά στοιχεία, δηλαδή τήν κόμμωση, τήν ενδυμασία, τά μοντέλα (πού άλλωστε ποτέ δέν μπόρεσαν νά τά ταυτίσουν μέ βεβαιότητα). Αλλά οί χρονολογίες πού δόθηκαν έτσι, όταν δέν είναι λανθασμένες, γίνονται δεκτές μέ πολλή επιφύλαξη. Στήν πραγματικότητα ή προσήλωση τού καλλιτέχνη στό ρεαλισμό σπάνια είναι αποφασιστικό στοιχείο γιά τή χρονολόγηση, εκτός άν πρόκειται γιά προσωπογραφίες. Ό Βερμέερ διαλέγει γιά τούς πίνακές του ορισμένες λεπτομέρειες από τήν πραγματικότητα, αντικείμενα, ρούχα, πρόσωπα, επίπλωση, διακοσμήσεις, πού συνδέονται λυρικά στό μυαλό του καί δονούν τήν ευαισθησία του. Τό αφηγηματικό στοιχείο στόν Βερμέερ εκμηδενίζεται, είναι μιά ευκαιρία, ένα ποιητικό πρόσχημα, πού τού δίνει τήν ευκαιρία νά προεκτείνεται πολύ πιό πέρα από τό ρεαλισμό.

Στά 1672, σέ μιά εποχή πού ό ζωγράφος αντιμετώπιζε μεγάλες οικονομικές δυσκολίες, πήγε στή Χάγη ώς εμπειρογνώμων, γιά νά εκτιμήση μιά σειρά από έργα τέχνης. Τήν ίδια χρονιά άφησε τό εργαστήρι πού είχε στήν Πλατεία τής Αγοράς, γιά νά εγκατασταθή στήν Όουντε Λάνγκεντυκ, δηλαδή στήν «Προκυμαία τού Παλιού Μεγάλου Φράγματος». Πέθανε τρία χρόνια αργότερα, στά σαραντατρία του, κι άφησε πίσω του μιά πολύ δύσκολη κατάσταση: οχτώ μικρά παιδιά κι ένα εμπορικό κεφάλαιο από πίνακες, πού τούς πούλησε ή γυναίκα του μέ ζημία. Ή Κατερίνα Βερμέερ υποχρεώθηκε νά δώση στό φούρναρη δύο πίνακες τού άνδρός της, γιά νά ξεπληρώση τά χρέη της, καί νά υποθηκεύση δύο άλλα έργα του στήν πεθερά της γιά νά διατηρήση τά δικαιώματά της σέ κάποια μικρά έσοδα.

Ύστερα από τό θάνατο τού Βερμέερ ή φήμη του — πού δέν ξεπερνούσε ένα μικρό κύκλο — σβήνει. Τό έργο του ξεχνιέται εντελώς καί τό όνομά του ακόμα πολλές φορές θά μπερδευτή μέ πολλών άλλων Γιοχάννες ή Γιάν Βάν ντέρ Μέερ, τής Ουτρέχτης, τού Χάρλεμ, τού Άμστερνταμ. Ύστερα από τήν έκθεση καί τόν πλειστηριασμό τού 1696 χάνονται τά ίχνη τών μικρών πινάκων του, αριστουργημάτων ζωγραφικής ομορφιάς καί ευαισθησίας. Ή υπογραφή του πολλές φορές σβήστηκε από τά έργα του, πού έπειτα αποδόθηκαν σέ ζωγράφους περισσότερο τής μόδας, όπως στόν Πήτερ ντέ Χόοχ ή στόν Τέρμποροχ. Οί ιστορικοί τής τέχνης δέν ανέφεραν τό όνομά του (ό Φρομαντέν δέν κάνει ούτε μιά νύξη) καί μόνο στό δεύτερο μισό τού δέκατου ένατου αιώνα ό Γάλλος κριτικός Τορέ, πού έγραφε συνήθως μέ τό ψευδώνυμο Ουΐλλιαμ Μπύργκερ (Bürger), τόν ξανάφερε στήν επιφάνεια μέ τά περίφημα άρθρα του, πού συνέβαλαν ουσιαστικά στήν αποκατάσταση τού Βερμέερ. Άν ή επίσημη κριτική δέ συγκινήθηκε απ' αυτή τήν αποκάλυψη, οί ποιητές, οί ιστορικοί καί οί ζωγράφοι τήν αγκάλιασαν μ' ενθουσιασμό. Έτσι, δυό αιώνες έπειτα από τό θάνατό του, αυτός ό τόσο αινιγματικός καί τόσο φειδωλός σέ παραγωγή ζωγράφος κατακτά τήν ιδιαίτερη εύνοια τού Θεόφιλου Γκωτιέ, τών αδελφών Γκονκούρ, τού Πισσαρρό καί τού Βάν Γκόγκ. Ό Μαρσέλ Προύστ θά δανειστή ένα από τά προσφιλέστερα θέματα τού Βερμέερ γιά τό βιβλίο του «Αναζητώντας τό χαμένο χρόνο».

ALBERTO MARTINI

Ἕνας μικρόκοσμος ζωγραφικῆς ὀμορφιᾶς

Ο ΟΡΟΣ «Stilleben» τῶν βορείων πολὺ ἄσχημα μεταφράζεται μὲ τὸν ὅρο «νεκρὴ φύση». Περισσότερο ἀναφέρεται στὴν ἥσυχη ζωή, τὴ σιωπηλὴ καὶ οἰκεία, τῶν ἀντικειμένων καὶ τῶν πραγμάτων πού, ἀπελευθερωμένα ἀπὸ ὁποιαδήποτε δράση, ἀκινητοποιοῦνται μέσα σὲ μιὰ δέσμη ἀπὸ φῶς. Ἡ λέξη αὐτὴ ἀναπλάθει θαυμαστὰ τὸ πνεῦμα μέσα στὸ ὁποῖο ὁ Βερμέερ παρουσίασε τὸν περιορισμένο ἀστικὸ κόσμο τῆς Ὁλλανδίας τῆς ἐποχῆς του, τὰ καθαρὰ καὶ τακτικὰ ἐσωτερικὰ τῶν σπιτιῶν της, τὰ ὄμορφα καὶ γραφικὰ τοπία της· ὁ Βερμέερ ἀπὸ τὸ Ντέλφτ, κι ὄχι ἀπὸ τὴν Οὐτρέχτη, τὸ Χάρλεμ ἢ τὸ Λέυντε: ἡ ζωγραφική του εἶναι δεμένη μὲ τὴ ζωή, μὲ τὰ ἀντικείμενα, μὲ τὴν πνευματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ ζωὴ τοῦ τόπου του, ἀκόμα κι ἂν τὸ ποιητικὸ φῶς τὴν προβάλλη σ' ἕναν κόσμο ὅπου χάνονται τὰ ὅρια τοῦ χρόνου. Ἡ ἐπαρχία τοῦ Ντέλφτ, ποὺ εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς ἑπτὰ ποὺ εἶχαν κατορθώσει ν' ἀποκτήσουν τὴν ἀνεξαρτησία τους καὶ ν' ἀπελευθερωθοῦν ἀπὸ τὴν κυριαρχία τῶν Ἀψβούργων, βρῆκε στὸν Βερμέερ ἕναν πιστὸ καὶ εὐσυνείδητο χρονικογράφο. Οἱ μικροί του πίνακες ἀντανακλοῦν θαυμάσια τὴν καθημερινὴ ζωή, ἀποτυπώνουν καὶ τὶς πιὸ ἀσήμαντες φαινομενικὰ στιγμές, τοὺς πιὸ γνώριμους χώρους, τὴν πιὸ συνηθισμένη ἐπίπλωση τῆς ἐποχῆς του. Μιὰ κοπέλα διαβάζει ἢ γράφει ἕνα γράμμα, παίζει κλαβεσέν, δοκιμάζει ἕνα κολιέ, ζυγίζει προσεκτικὰ τὰ μαργαριτάρια της σὲ μιὰ μικρὴ ζυγαριά, μερικοὶ φίλοι συγκεντρώνονται γιὰ νὰ παίξουν μουσική, μιὰ νεαρὴ γυναίκα δέχεται κάποια ἐπίσκεψη στὸ μικρό της σαλόνι, μιὰ πόλη κοιμᾶται στὴν ὄχθη τοῦ καναλιοῦ, ἕνας στενὸς δρομάκος ἀνοίγεται ἀνάμεσα σὲ ἤρεμα σπίτια. Τέτοια εἶναι τὰ θέματα τοῦ Ὁλλανδοῦ ζωγράφου, πίνακες χωρὶς συγκεντρωμένο σ' ἕνα σημεῖο τὸ ἐνδιαφέρον, εἰκόνες χωρὶς δράση, ἀφηγήσεις χωρὶς «μύθο».

Η ΦΑΝΤΑΣΙΑ δὲν ἔχει θέση στὸ ἔργο του, γιατὶ ἡ πραγματικότητα κατακλύζει κάθε ἀπόκρυφη γωνιὰ τοῦ πίνακα. Ὁ Βερμέερ παρατηρεῖ ἀπ' ὅσο πιὸ κοντὰ μπορεῖ τὴν ἐπιφάνεια τῶν πραγμάτων, τὰ πρόσωπα, τὰ ἔπιπλα, τὰ χαλιὰ καὶ τοὺς τοίχους. Μέσα ἀπ' αὐτὴν τὴν ἀμερόληπτη καὶ πιστὴ θεώρηση τῶν πιὸ ἁπλῶν ἀντικειμένων — ὅπως τὸ δάπεδο, τὸ πλαίσιο κάποιου παράθυρου, τὸ φτωχικὸ φουστάνι μιᾶς ὑπηρέτριας — ἀποκαλύπτεται ἡ πραγματικότητα ἑνὸς κόσμου ποὺ δὲν μποροῦσες νὰ τὸν ὑποψιαστῆς πρωτύτερα, μὲ ἕναν ἀπίστευτο πλοῦτο ἰδιότυπης ὀμορφιᾶς. Τὸ φῶς ποὺ μπαίνει, σύμφωνα μὲ ὅλους τοὺς κανόνες τῆς τέχνης, ἀπὸ ἕνα παράθυρο, ὁρατὸ ἢ ὄχι, ἔρχεται συνήθως ἀπὸ ἀριστερὰ καὶ οἱ ἀκτίνες του φωτίζουν ὅλο τὸ δωμάτιο: γλιστροῦν πάνω στοὺς γυμνοὺς τοίχους, πάνω στὸ πλακόστρωτο ποὺ λάμπει ἀπὸ καθαριότητα, περιπλανιοῦνται χωρὶς νὰ χάνωνται μέσα στοὺς μαιάνδρους τῶν πτυχῶν κάποιου παραπετάσματος, ἑνὸς χαλιοῦ μὲ κεντίδια, ἢ ἑνὸς φορέματος, σπέρνουν ποικιλόχρωμες φωτεινὲς κηλίδες στὰ φουσκωτὰ μανίκια, στὸ στήριγμα ἑνὸς πολυέλαιου, στὸ ὑφάδι ἑνὸς χρυσοῦφαντου ρούχου, παιχνιδίζουν πάνω σ' ἕνα κόσμημα ἢ σ' ἕνα καρβέλι ψωμί, χαϊδεύουν τὰ διογκωμένα πλευρὰ ἑνὸς καραβιοῦ καὶ σβήνουν στὸ τέλος μέσα στὴν ἥσυχη σκιὰ μιᾶς ἀνώμαλης ἐπιφάνειας. Ἕνα «μικρὸ κομμάτι κίτρινου τοίχου... μὲ μιὰ ὀμορφιὰ ποὺ εἶναι αὐτάρκης»· μ' αὐτὰ τὰ λόγια προσδιόριζε ὁ Προὺστ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Βερμέερ μόλις τὴν εἶχε ἀνακαλύψει. Ἡ ὀμορφιὰ ξεχύνεται ἀπὸ τὰ πιὸ συνηθισμένα ἀντικείμενα. Ἀλλὰ μονάχα ἡ ξεχωριστὴ εὐαισθησία ἑνὸς καλλιτέχνη εἶναι ἱκανὴ νὰ τὴν ἀνακαλύψη. Καὶ τότε μόνο ἡ φαντασία, ποὺ εἶχε στὴν ἀρχὴ ἀποκλειστῆ ἀπ' τὸν πίνακα ἐξαιτίας τοῦ ρεαλισμοῦ τοῦ θέματος, εἰσχωρεῖ σ' αὐτὸν μέσα ἀπὸ μιὰ ἰδιαίτερη ἑρμηνεία τῆς καθημερινῆς πραγματικότητας: οἱ φωτεινὲς ἁρμονίες τῶν χρωμάτων, οἱ ἰσορροπημένες κατασκευὲς τοῦ χώρου, «ὅπου ὅλες οἱ γραμμὲς καὶ οἱ ἐπιφάνειες καλοῦνται νὰ λάβουν μέρος στὴ συμφωνικὴ μουσικὴ τῆς γεωμετρίας» (Κλωντέλ), ὁ σταθερὸς ρυθμὸς τῆς σύνθεσης, ἐκφράζουν τὶς ἀρετὲς τῆς φαντασίας, ποὺ στὴν περίπτωση τοῦ Βερμέερ στηρίζεται πάνω σὲ μιὰ στέρεη παρατήρηση τοῦ πραγματικοῦ. Αὐτὸ τὸ πραγματικό, παρμένο στὴν πιὸ ἀκατέργαστη ὄψη του, τὸ ἐξετάζει, θὰ ἔλεγε κανείς, μέσα ἀπὸ ἕνα πρίσμα ἰδιαίτερα εὐαίσθητο στὸ διάφανο φῶς ποὺ τὸ τυλίγει, ἀλλὰ συγχρόνως τὸ περνάει ἀπὸ τὸ κόσκινο τῆς μνήμης καὶ τῆς εὐαισθησίας του, παρουσιάζοντάς το μὲ μιὰ ἀμετάβλητη, ἄγνωστη ὡς τότε ὀμορφιά. Φανερώνει ἔτσι στὸν κόσμο μιὰ μοναδικὴ στιγμή, ἀπόσταγμα τῆς καθημερινῆς ζωῆς τῶν ἀνθρώπων καὶ τῶν πραγμάτων, καὶ τὴν ἀποτυπώνει γιὰ τὴν αἰωνιότητα.

Ο ΜΥΘΟΣ τῆς «δράσης», ποὺ τὸν ἀνέδειξε ἡ Ἀναγέννηση καὶ τὸν ἀνανέωσε ὁ Ροῦμπενς καὶ τὸ μπαρόκ, δὲν ἔχει κανένα νόημα γιὰ τὸ ζωγράφο τοῦ Ντέλφτ. Δὲν ἐνδιαφέρεται οὔτε γιὰ τοὺς ἥρωες τῆς μυθολογίας οὔτε γιὰ τοὺς λαοὺς τῆς Ἁ-



2

1 - *Ἡ Ἑταίρα* ἢ *Στὸ σπίτι τῆς προαγωγοῦ,* Δρέσδη, Κρατικὴ Πινακοθήκη.

2 - *Ὁ Ἀριστοκράτης καὶ ἡ νεαρὴ γυναίκα μπροστὰ στὸ κλαβεσὲν* (λεπτομέρεια), Λονδίνο, Ἀνάκτορα τοῦ Μπάκιγχαμ (μὲ τὴν ἄδεια τῆς Α.Μ. τῆς Βασίλισσας τῆς Ἀγγλίας).

3 - *Τὸ μαργαριταρένιο περιδέραιο,* Βερολίνο, Κρατικὸ Μουσεῖο.

γίας Γραφῆς· οὔτε καὶ σταματᾶ στὶς φιλοσοφικές, τὶς θρησκευτικὲς ἢ πολιτικὲς ἰδέες ποὺ ὁ δυναμισμός τους εἶχε ἐμψυχώσει, στὰ τεράστια ἔργα τῶν ζωγράφων τοῦ ἰταλικοῦ δέκατου ἕκτου αἰώνα, ὄχι μόνο τὰ πρόσωπα παρὰ καὶ τὰ ἀντικείμενα καὶ τὰ τοπία. Δίπλα σ᾿ αὐτὲς τὶς εἰκόνες, μὲ τὴν εὐγενικὴ «δράση», ἡ ὕπαρξη τῶν κοινῶν ἀντικειμένων φαινόταν ἀδρανὴς καὶ ἄψυχη, στερημένη ἀπὸ τὴν ἀξιοπρέπεια ποὺ δίνει ἡ τέχνη· κάποτε, ἀπὸ ἁπλὴ ἐπίδειξη περιέργειας ἢ παραδοξολογίας, ὁ καλλιτέχνης ἐνδιαφερόταν καὶ τὰ χρησιμοποιοῦσε, δίνοντάς τους μόνο ἀξία μικρολεπτομέρειας στὴ σύνθεση. Ἡ φανταστικὴ ἐπινόηση, ὅταν ἐλευθερώνεται ἀπὸ τὰ δεσμά της, σκοτώνει τὴν πραγματικότητα καὶ τὴν περιορίζει στὸ ρόλο ἁπλῆς ψυχαγωγίας τοῦ πνεύματος. Ὁ Βερμέερ γκρέμισε ἀπὸ τὸ βάθρο του αὐτὸ τὸ μύθο τῆς «δράσης» καὶ τῆς φαντασίας: γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἱστορία τῆς δυτικῆς τέχνης τὸ ἀντικείμενο τοῦ πίνακα γίνεται τὸ ἀντικείμενο τῆς ὅρασης, χωρὶς κανενὸς εἴδους συμβιβασμό. Αὐτὸ εἶναι τὸ βασικὸ περιεχόμενο τῆς ἐπανάστασης τοῦ ζωγράφου τοῦ Ντέλφτ.

Τὸ γεγονὸς ὅτι μιὰ ἐπανάσταση τέτοιας πρωταρχικῆς σημασίας γεννήθηκε σὲ μιὰ μικρὴ πόλη τῆς Ὁλλανδίας, ποὺ εἶχε μείνει στὸ περιθώριο τῶν ὑπόλοιπων μεγάλων καλλιτεχνικῶν κέντρων τῆς ἐποχῆς, δὲ θὰ ἔπρεπε νὰ μᾶς ξαφνιάζῃ: ἡ καλύτερη φλαμανδικὴ καὶ ὀλλανδικὴ παράδοση τῶν δύο προηγούμενων αἰώνων, ποὺ συνέχισε τὴν ἔρευνα γιὰ τὴ φυσικὴ ἀλήθεια καὶ ἐξέτασε μὲ τρόπο λεπτολόγο τὸ πραγματικό, ὅπως ἐμφανίζεται μέσα στὴν ἀτμόσφαιρα, εἶχε προετοιμάσει τὶς συνθῆκες καὶ τὶς προϋποθέσεις γι᾿ αὐτὴ τὴν ἀπότομη ἀλλαγή. Ἐκεῖνο ποὺ τῆς ἔδωσε τὴν ὤθηση μὲ ἀποφασιστικὸ τρόπο ἦταν τὸ γεγονὸς ὅτι κατόρθωσε νὰ ἀπελευθερώσῃ τὴν εἰκόνα ἀπὸ ὅλα τὰ κατάλοιπα τῶν πνευματικῶν ἐννοιῶν, ὅπως ἦταν, π.χ., ἡ κατασκευὴ τῆς φόρμας, ποὺ ἔμενε ἀκέραιη ὁποιαδήποτε θέση κι ἂν ἔπαιρνε μέσα στὸ χῶρο ἢ ἀπὸ ὁποιοδήποτε μέρος κι ἂν φωτιζόταν. Γιὰ τὸν Βὰν Ἄυκ ἕνα δέντρο ἢ μιὰ φυσιογνωμία διατηρεῖ τὴν ἴδια μορφολογικὴ ἀκρίβεια εἴτε στὸ πρῶτο πλάνο βρίσκεται εἴτε στὸ βάθος, εἴτε στὴ σκιὰ εἴτε στὸν ἥλιο. Γιὰ τὸν Βερμέερ ἡ θέση τοῦ κάθε ἀντικειμένου στὸ χῶρο, ἡ ξεχωριστή του σχέση μὲ τὸ φῶς, ἀλλάζουν τὴ μορφολογία του καὶ ἄρα ὑπαγορεύουν διαφορετικὲς λύσεις τεχνοτροπίας γιὰ τὴν ἀναπαράσταση τῶν ὁρατῶν δεδομένων. Ὅταν μελετηθῆ ἀπὸ κοντὰ τὸ ψαράδικο καΐκι, δεξιὰ στὴν *Ἄποψη τοῦ Ντέλφτ*, ἀποκαλύπτει ἕνα πυκνὸ παιχνίδισμα ἀπὸ φωτεινὲς σταγόνες, σὰ μιὰ χούφτα μαργαριτάρια τυχαῖα πεσμένα, ἀλλὰ ὅταν τὸ δῆ κανεὶς ἀπὸ ἀρκετὴ ἀπόσταση, ἐκφράζει μὲ πολὺ ρεαλιστικὸ τρόπο τὸ παιχνίδι τοῦ φωτός. Ἔτσι, στὸ *Ἐρωτικὸ γράμμα,* τοῦ Βασιλικοῦ Μουσείου τοῦ Ἄμστερνταμ, ἡ ἐντύπωση τῆς πόρτας, ποὺ εἶναι ἀνοικτὴ στὸ πρῶτο πλάνο καὶ δουλεμένη μὲ τόση ἀκρίβεια, πλαισιώνει καὶ ἀξιοποιεῖ τὴ γοητεία καὶ τὴ γλυκύτητα τῆς κεντρικῆς σκηνῆς: τὰ πρόσωπα τῶν δύο γυναικῶν, τὰ φορέματά τους, τὰ ἀντικείμενα ποὺ τὶς περιτριγυρίζουν μπορεῖ νὰ παριστάνωνται στὸ βάθος τοῦ πίνακα



3

πολὺ ἀχνά, ἀλλὰ αὐτὸ τὸ στοιχεῖο τὰ κάνει νὰ φαίνωνται ἀκόμα πιὸ ἀληθινά.

Ὁποιοδήποτε κι ἂν εἶναι τὸ πράγμα ἢ τὸ πρόσωπο ποὺ διαλέγει νὰ ζωγραφίση ὁ Βερμέερ τὸ ἀναλύει σὰν ἀντικείμενο τῆς ὅρασής του, μὲ τὸ ἴδιο ἀμερόληπτο βλέμμα. Δὲν ὑπάρχει κανένα συναισθηματικὸ κέντρο στοὺς πίνακές του, καμιὰ αὐταρέσκεια γιὰ τὴν εἰκονογράφηση, κι ἀκόμα λιγότερο πρόθεση συμβολισμοῦ καὶ ψυχολογίας. Μόνη σημασία ἔχει ἡ βουβὴ ποίηση ἑνὸς γνώριμου κόσμου, ἡ λυρικὴ παρουσίαση ὁρισμένων ἀντικειμένων, ὁρισμένων προσώπων μέσα σὲ μιὰ ξεχωριστὴ ἀτμόσφαιρα ποὺ ὁ καλλιτέχνης τὴν ἔχει προσεκτικὰ παρατηρήσει καὶ περιγράψει μὲ ἀγάπη. Οἱ πίνακες τοῦ Βερμέερ ἀντανακλοῦν πιστὰ τὴν ὄψη τῶν πραγμάτων καὶ τῶν χώρων ποὺ τοῦ ἀποκαλύπτει ἡ καθημερινὴ ἐμπειρία του. Ἀλλὰ αὐτὸς ὁ καθρέφτης εἶναι ἐκλεκτικός, εὐαίσθητος μόνο σὲ ὅ,τι ἀγγίζει τὴν ψυχὴ τοῦ ζωγράφου, τὴ διψασμένη γιὰ ἁρμονία καὶ σαφήνεια, γιὰ ἰσορροπία καθαρὴ καὶ συγκεκριμένη. Ὁ ζωγράφος μεταχειρίζεται τοὺς πιὸ γοητευτικοὺς τόνους, ἀνακαλύπτει τὶς πιὸ ἀσυνήθιστες καὶ πολύτιμες χρωματικὲς ἀλχημεῖες, ἀποκαλύπτει τὶς πιὸ καλὰ συνταιριασμένες συνθετικὲς σχέσεις, τὶς πιὸ θαυμάσιες ἐξωτερικὲς ὄψεις τῆς πραγματικότητας· ἀκριβῶς στὴν πραγματικότητα τοποθετεῖ ὁ Βερμέερ ὅλη του τὴν ἐμπιστοσύνη, ὅλο του τὸ ἐνδιαφέρον, τόσο σὰν ἄνθρωπος ὅσο καὶ σὰν καλλιτέχνης· ἡ πραγματικότητα χωρὶς πέπλα, σὰ νὰ ἀποκαλύφθηκε ξαφνικὰ χάρη σὲ μιὰ θαυματουργὴ φωτοβολίδα, ξαναπλάθεται μέσα σὲ μιὰ ἀληθινὴ ἀναπαράσταση ποὺ εἶναι ἀπόλυτα δεμένη μὲ μιὰ ὁρισμένη στιγμὴ τῆς προσωπικῆς του ἐμπειρίας. Αὐτὸς ὁ ἐκπληκτικὰ μοντέρνος προσανατολισμὸς ξεπηδάει μέσα ἀπὸ τὸν ὀλλανδικὸ πολιτισμὸ τοῦ δέκατου ἕβδομου αἰώνα, ποὺ στηρίζεται στὶς ἄμεσες καὶ συγκεκριμένες ἀξίες τῆς ὕπαρξης, καὶ ξέρει πῶς νὰ ἐκφράζη μιὰ αὐθεντικὴ κοινωνικὴ εὐεξία σ᾽ ἕνα εἰρηνικὸ καὶ γαλήνιο κλίμα.

ΠΙΣΩ ἀπὸ τὴν ταπεινοφροσύνη μὲ τὴν ὁποία εἶχαν προσηλωθῆ στὴν πραγματικότητα, οἱ καλλιτέχνες τῶν Ἑνωμένων Ἐπαρχιῶν ἔκρυβαν τὴ νόμιμη περηφάνεια ἐκείνων ποὺ χάρη στὴν ἐργασία τους ἔμαθαν νὰ πλάθουν αὐτὴ τὴν πραγματικότητα καὶ νὰ τῆς δίνουν ἕνα πρόσωπο καθαρὸ καὶ τακτικό, γαλήνιο καὶ ἄξιο ἐμπιστοσύνης. Στὴ στάση αὐτὴ δὲν ὑπάρχει ἴχνος ρητορικῆς ἢ ἔπαρσης, μονάχα ἡ γνώριμη καὶ βαθιὰ ἀναγνώριση γι᾽ αὐτὰ ποὺ κερδήθηκαν μὲ τὶς ἐθνικὲς νίκες: γιὰ τὴν πολιτικὴ ἀνεξαρτησία καὶ τὴ θρησκευτικὴ ἐλευθερία, κι ἀκόμα γιὰ τὴ νίκη τῆς στεριᾶς ἐνάντια στὴ θάλασσα καὶ γιὰ τὴν οἰκονομικὴ εὐεξία. Ἀπὸ τοὺς νέους καλλιτέχνες ἑνὸς νέου πολιτισμοῦ ἡ κοινωνία δὲ ζητᾶ τίποτε ἄλλο παρὰ ἕνα ἔργο ποὺ νὰ ἀποδίδη μιὰ ἀκριβῆ εἰκόνα αὐτῆς τῆς ἄνθησης: ἔτσι ὁ καθένας μπορεῖ ν᾽ ἀναγνωρίση μέσα σὲ μιὰ τέχνη καθαρὰ ἐθνικὴ τὰ ἀποτελέσματα μιᾶς ἐπίπονης καὶ εἰρηνικῆς προσπάθειας. Κάθε καλλιτέχνης στὸν τομέα του καὶ ἀνάλογα μὲ τὶς εἰδικὲς γνώσεις του συμβάλλει στὴν πιστὴ ἀπόδοση αὐτῆς τῆς κατάστασης.

Ὁ διαχωρισμὸς ἀνάμεσα στὰ νέα καλλιτεχνικὰ εἴδη ἐμφανίζει μιὰ ἀπίστευτη ποικιλία εἰδικοτήτων. Δίπλα στοὺς προσωπογράφους — ὁρισμένοι ἀπ᾽ αὐτοὺς εἶχαν τὴν ἰδέα νὰ ἐκφράσουν μὲ ἀκρίβεια τὴν εἰκόνα τῆς ἀστικῆς ζωῆς στὴν ὁμαδικὴ προσωπογραφία —, δίπλα στοὺς ζωγράφους νεκρῶν φύσεων ἢ τοὺς τοπιογράφους, διακρίνουμε τώρα ζωγράφους σὲ πολὺ περισσότερα καὶ ποικίλα εἴδη, θαλασσογραφίες, ἐσωτερικὰ ἐκκλησιῶν, συνθέσεις μὲ πανδοχεῖα, ζῶα, λουλούδια κλπ.· κάθε ζωγράφος ἀφιερώνεται στὴν εἰδικότητα ποὺ ἔχει διαλέξει, χωρὶς νὰ ἀναστέλλεται ἡ δημιουργικὴ ὁρμή του ἀπὸ τὸν τόσο αὐστηρὸ διαχωρισμὸ σὲ εἴδη. Τὰ θέματα ἐπαναλαμβάνονται, ἀλλὰ οἱ λεπτότατες καὶ ἀδιόρατες σχεδὸν διαφορὲς τοῦ φωτισμοῦ κάνουν μοναδικὴ καθεμιὰ ἀπὸ τὶς παραστάσεις: τὸ ἴδιο δωμάτιο, ὁ ἴδιος οὐρανός, τὰ ἴδια καθημερινὰ ἀντικείμενα ἐπάνω στὸ ἴδιο τραπέζι, παίρνουν σὲ κάθε στιγμὴ διαφορετικοὺς τόνους σύμφωνα μὲ τὴν ξεχωριστὴ ἀξία τοῦ φωτός. Μόνο ἡ ἐπιλογὴ τοῦ καλλιτέχνη, ζυγισμένη, ὥριμη, στοχαστική, κατορθώνει νὰ τὰ συλλάβη σὲ μιὰ στιγμὴ πρωτοφανέρωτης ὀμορφιᾶς. Δὲν πρόκειται ἐδῶ γιὰ τὴν ἀμεσότητα τῶν ἐμπρεσιονιστῶν, οὔτε γιὰ μιὰ εὐαισθησία ποὺ τὴν ἀντιλαμβάνεται κανεὶς εὐθὺς μόλις ἔρθη σ᾽ ἐπαφὴ μὲ τὴν πραγματικότητα, παρὰ γιὰ τὴν ὑπομονετικὴ ἐπεξεργασία τῶν φαινομένων ἀπὸ τὴ μνήμη. Ὁ ζωγράφος πάλι οὔτε γιὰ μιὰ στιγμὴ δὲν ἀμφιβάλλει πὼς ὅταν τὸ ὅραμά του μεταφερθῆ στὴν ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα θὰ ξυπνᾶ τὶς ἴδιες ἐσωτερικὲς ἀπηχήσεις ποὺ πρωταρχικὰ εἶχαν συγκινήσει τὴ δική του ψυχή. Ἕνας αὐθεντικὸς πολιτισμὸς ἀπορρέει ἀπ᾽ αὐτὴ τὴν οἰκουμενικὴ συμφωνία τῶν ἀτόμων, ποὺ μοιράζονται τὰ ἴδια ἐνδιαφέροντα καὶ τὰ ἴδια προβλήματα, ποὺ συμμετέχουν στὴν κατάκτηση καὶ στὴν οἰκοδόμηση τῆς νέας πραγματικότητας. Αὐτὸς ὁ συλλογικὸς ἐνθουσιασμός, ὅπου διαφυλάσσεται ἡ ἀπόλυτη πρωτοτυπία τῶν χαρακτήρων, θὰ διατηρήση περισσότερο ἀπὸ μισὸ αἰώνα τὴ δημιουργικὴ ζωτικότητα τῆς νεαρῆς ὀλλανδικῆς σχολῆς. Ἀργότερα δὲ θὰ μείνη παρὰ μιὰ ὠχρὴ ἀνάμνηση μέσα σ᾽ ἕναν ἐπιτηδευμένο καὶ ἄχρωμο μανιερισμό. Χάρη στὴν ξεχωριστὴ ἀτμόσφαιρα αὐτῶν τῶν λίγων χρόνων, οἱ μεγάλοι Ὀλλανδοὶ ζωγράφοι μπόρεσαν νὰ «πιάσουν» μιὰ διάσταση τοῦ ἀπόλυτου, κι ὁ Βερμέερ περισσότερο ἀπ᾽ ὅλους τοὺς ἄλλους. Ἡ ὑπέρτατη ἀποστασιοποίηση τοῦ ἀμερόληπτου καὶ ἀτάραχου βλέμματός του τὸν προφύλαξε ἀπὸ τὸν κίνδυνο τῆς θυσίας στὴν πρωτοτυπία, ἀπὸ τὸ εὐχάριστο ἢ τὸ ἐκκεντρικὸ αὐτὸ καθαυτό: καὶ ἂν μιὰ εὐχάριστη ἢ παράδοξη λεπτομέρεια γλιστρᾶ μέσα στὸν πίνακα, εἶναι γιατὶ ὑπάρχει καὶ στὴν πραγματικότητα. Μιὰ σκηνὴ συγκρατημένης χαρᾶς, μιὰ κίνηση σεμνῆς χάρης, ἕνας χῶρος παραδειγματικῆς καθαριότητας ἐμπνέουν τὸ ζωγράφο περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλο θέαμα τῆς φύσης, τὸν προδιαθέτουν γιὰ μιὰ ἀληθοφανῆ ἀναπαράσταση, ποὺ κάθε στιγμὴ μπορεῖ να ἐπαληθευτῆ.

Ἐνῶ ὁ Καραβάτζιο, ὁ πρόδρομος κάθε ρεαλιστῆ ζωγράφου, διάλεξε τὴ βίαιη καὶ δραματικὴ σύγκρουση μὲ τὸν κόσμο, ὁ Βερμέερ προτιμᾶ τὴ φυσικὴ καὶ γαλήνια ἁρμονία. Ὁ Ἰταλὸς βλέπει τὰ πράγματα καὶ τοὺς ἀνθρώπους μέσα ἀπὸ μιὰ ἀπότομη ἀντίθεση, μέσα στὸ βίαιο φωτισμὸ κεραυνοβόλων ἀκτίνων· ὁ Βερμέερ μαγεύεται ἀπὸ τὴ γελαστὴ φωτεινότητα ἑνὸς φιλικοῦ ἥλιου. Παρακολουθώντας αὐτὴ τὴ σύγκριση θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε γιὰ τὸ Λομβαρδὸ ζωγράφο πὼς εἶναι ἕνας Μαζάτσιο βυθισμένος μέσα στὴν ἀνήσυχη καὶ σκοτεινὴ νύχτα τῆς ἰταλικῆς ζωῆς τοῦ δέκατου ἕκτου καὶ δέκατου ἕβδομου αἰώνα, ἐνῶ ὁ Ὀλλανδός μας θὰ μποροῦσε νὰ εἶναι ἕνας Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα ποὺ ἔπεσε κατευθεῖαν ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση μέσα στὰ ἀστικὰ σπίτια. Στὸ ζωγράφο τοῦ Ντέλφτ ἡ ἀπόλυτη αὐστηρότητα τῆς φόρμας καὶ τοῦ χώρου λούζεται ἀπὸ φυσικὸ φῶς τόσο ἄφθονο ὅσο καὶ τὸ ὑγρὸ στοιχεῖο μέσα στὸ ἐνυδρεῖο. Ἡ ἄπιαστη ἀλλὰ ὁρατὴ πάνω στὰ πράγματα ἀτμόσφαιρα καλύπτει τοὺς μεγάλους χώρους διαχωρίζοντας τὰ διάφορα ἀντικείμενα. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸν ἡ ψευδαίσθηση τῆς πραγματικότητας ὅπως παρουσιάζεται μέσα ἀπὸ τὶς ζωγραφικὲς συμβατικότητες ἔφτασε στὸ ἀποκορύφωμά της καὶ ἔκλεισε κάθε ἄλλο δρόμο. Μονάχα μερικοὶ ἀπομονωμένοι καλλιτέχνες, πρὶν ἀπὸ τὸν ἐρχομὸ τοῦ ἐμπρεσιονισμοῦ, μπόρεσαν νὰ μᾶς ποῦν κάτι περισσότερο πάνω στὸ οὐσιαστικὸ καὶ βασικὸ πρόβλημα τῆς ἀπεικόνισης τῶν φαινομένων.

Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ τοῦ Βερμέερ, ἀπὸ τὰ πρῶτα του ἔργα κιόλας, φανερώνεται τόσο ξεχωριστὴ καὶ τόσο προσωπική, ποὺ εἶναι δύσκολο καὶ ἀνάρμοστο νὰ τὴν τοποθετήσουμε μέσα στὸ ρεῦμα τῆς σύγχρονής του ὀλλανδικῆς ζωγραφικῆς. Ἀκόμα πιὸ ἐπικίνδυνο εἶναι νὰ προσπαθῆ κανεὶς νὰ ξεχωρίση μέσα σ᾽ αὐτὴν τὶς ἐπιδράσεις γνωστῶν ζωγράφων. Μὲ τὴν πλατιὰ καλλιτεχνική του παιδεία, τὸ ἀνοιχτό του πνεῦμα, τὴ γνώση του γιὰ τὴν ἰταλικὴ ζωγραφική, ἐκδηλώνει κάποια προτίμηση γιὰ τοὺς ζεστοὺς χρωματισμοὺς τῶν Βενετσιάνων — εἰδικὰ τοῦ Τζιορτζιόνε — σ᾽ ἕναν πίνακα ποὺ θεωρεῖται, καὶ σωστά, σὰ νεανικό του ἔργο, τὴν *Ἄρτεμη καὶ τὶς νύμφες*, στὸ Μέγαρο Μαυρικίου τῆς Χάγης. Τὸ μυθολογικὸ θέμα ἑρμηνεύεται σὰν ἕνα ἐπεισόδιο ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωή· ἀλλὰ τὸ χρῶμα, εἰδικὰ στὶς πτυχὲς τῶν ἐνδυμάτων, παρουσιάζει κιόλας τὶς μεταβάσεις, τὴ λουμινιστικὴ ἀξία, σύμφωνα μὲ τὴν τεχνοτροπία τῶν ὀπαδῶν τοῦ Καραβάτζιο στὴν Οὐτρέχτη, τοῦ ἔργου τοῦ Τερμπρόχεν ἰδιαίτερα, διατηρώντας συγχρόνως τὸ σεβασμὸ γιὰ τὴν πολύπλοκη κλασικὴ σύνθεση ποὺ προτιμοῦσε ἡ σχολὴ τοῦ Χάρλεμ. Τέτοιες τεχνοτροπικὲς λύσεις, τόσο πολύπλοκες ποὺ δὲν ἀφήνουν περιθώρια γιὰ εὔκολη ἐκλογὴ παρὰ καταλήγουν στὴ φυσικὴ καὶ ἁπλὴ ἀλήθεια, τὶς ξαναβρίσκουμε στὸ *Χριστὸ στὸ σπίτι τῆς Μάρθας καὶ τῆς Μαρίας*, τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης τοῦ Ἐδιμβούργου. Ὁ Βερμέερ, ποὺ τὸ πινέλο του ἐδῶ εἶναι πλούσιο καὶ εὐλύγιστο, δὲν ἔχει βρεῖ ἀκόμα τὸ δρόμο του (ποὺ τὸν προαναγγέλλει μὲ πολλὲς ἀντιθέσεις ἡ *Ἑταίρα* τῆς Πινακοθήκης τῆς Δρέσδης, χρονολογημένη στὰ 1656). Ὁ καλλιτέχνης δὲν κυριαρχεῖ ἀκόμα τέλεια στὸ χῶρο καὶ στὸ χρῶμα, ἡ ὀργάνωση τοῦ θέματος παραμένει κάπως θεατρική, ἀλλὰ πόση εὐαισθησία δείχνει τὸ ἔργο στὴν παρατήρηση τοῦ φωτός, πόση ἐπίμονη, ἀκούραστη ἀναζήτηση!

Ὁ ζωγράφος τοῦ Ντέλφτ στὴ συνέχεια καταπιάνεται μὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ πειραματισμοὺς καὶ ἀναζητήσεις ποὺ ἀντιστοιχοῦν στὸν προσανατολισμὸ τῶν διαφόρων καλλιτεχνικῶν κέντρων τῆς Ὀλλανδίας. Δοκιμάζει θέματα ρεαλιστικά, πολὺ τῆς μόδας τότε, ζητάει τὴν ἰσορροπία τῆς σύνθεσης, φροντίζει γιὰ τὴν ἀκρίβεια τῆς λεπτομέρειας, ἀποδίδει βαρύτητα στὴ φόρμα, τὴν κάνει θέμα τῆς διαμάχης ἀνάμεσα στὴ σκιὰ καὶ στὸ φῶς. Ἡ μορφὴ τοῦ ἄνδρα μὲ τὸ πλατύγυρο καπέλο στὸ ἔργο *ὁ Στρατιώτης καὶ ἡ γελαστὴ κοπέλα*, τῆς συλλογῆς Φρίκ, ἂν καὶ βρίσκεται κοντὰ στὸν Ρέμπραντ, ἴσως νὰ εἶναι πιὸ ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὸν Φαμπρίτσιους καὶ τὸ σύνολο τῆς ὀλλανδικῆς σχολῆς· ὁ καλλιτέχνης δίνει τὴν ἴδια βαρύτητα στὴν ἀναπαράσταση τόσο τῶν μορφῶν ὅσο καὶ τῶν ἀντικειμένων. Ὁ Βερμέερ σιγὰ-σιγὰ ἀπελευθερώνεται ἀπὸ αὐτὲς τὶς ἐπιδράσεις καὶ ἀνακαλύπτει τὴν προσωπική του ποιητικὴ ἔκφραση. Ἀρνούμενος νὰ περιπλανηθῆ πιὰ σὲ τεμαχισμένες ἀναζητήσεις, ὁροθετεῖ τὸ πεδίο τῆς ἔρευνάς του καὶ ἐμβαθύνει στὰ προβλήματά της. Ἔτσι παραιτεῖται πρῶτ᾽ ἀπ᾽ ὅλα ἀπὸ τὸ ἀνεκδοτικὸ θέμα, ποὺ ἐπιβάλλει τὴ «δράση» στὰ πρόσωπα τῆς σύνθεσης καὶ ἐμποδίζει τὸ βλέμμα νὰ συγκεντρωθῆ στὸ οὐσιαστικὸ καὶ νὰ ἀτενίση τὰ βουβὰ γεγονότα ποὺ δημιουργεῖ τὸ φῶς. Ὁ Βερμέερ ἀνακαλύπτει τὴν ἀνάγκη νὰ ὁρίση τὶς ἀποστάσεις ἀνάμεσα στὰ ἀντικείμενα καὶ τοποθετεῖ τὸ καίριο, ποὺ θέλει νὰ παραστήση, μέσα σ᾽ ἕνα χῶρο, προσδιορισμένο μὲ σαφήνεια, ποὺ ἐλέγχεται — π.χ. ἕνα δωμάτιο —, περιορίζοντας τὸ φῶς στὴ

μιὰ καὶ μόνη φωτεινὴ πηγὴ ἑνὸς παραθύρου. Προσπαθεῖ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ νὰ διασώση ἀτόφια τὴ μορφολογία καὶ τὴν καθαρὴ ἀτομικότητα τῶν φαινομένων μέσα σ' ἕνα ὀπτικὸ δίκτυο ποὺ ἀποδίδει πιστὰ μὲ τὴν ἀτμόσφαιρα καὶ τὶς ἐντυπώσεις τοῦ φωτός. Σ' αὐτὴ τὴν ἔντονη προσπάθεια φανερώνεται μιὰ ἀντίδραση στὴν ἀντίληψη τοῦ Ρέμπραντ, ποὺ καταστρέφει τὸ σχῆμα καὶ τὴν ὄψη τῆς πραγματικότητας μέσα στὸ φῶς. Τὸ ἴδιο πρόβλημα εἶχαν ἀντιμετωπίσει κιόλας μερικοὶ μαθητὲς τοῦ Ρέμπραντ καὶ εἶχαν προαισθανθῆ τὴ λύση του μὲ ἀξιοθαύμαστη ἀντίληψη, ὅπως καὶ ὁ Φαμπρίτσιους, στὴν ἴδια πόλη τοῦ Ντέλφτ. Δὲν εἶναι τυχαῖο πῶς ὁ ἐκδότης Ἄρνολντ Μπὸν βλέπει στὸ πρόσωπο τοῦ Βερμέερ τὸν πνευματικὸ κληρονόμο τοῦ Κάρελ Φαμπρίτσιους. Ὁ τελευταῖος αὐτὸς ἦταν δέκα χρόνια μεγαλύτερος ἀπὸ τὸν Βερμέερ, ποὺ ἔτρεφε γιὰ τὸν Φαμπρίτσιους πραγματικὸ θαυμασμό, ὅπως ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὴν παρουσία πολυάριθμων ἔργων τοῦ Φαμπρίτσιους στὸ σπίτι τοῦ Βερμέερ. Ἀλλὰ ὁ Κάρελ Φαμπρίτσιους εἶναι βαθιὰ διαποτισμένος ἀπὸ τὸ πνεῦμα τοῦ Ρέμπραντ καὶ ἀκολουθεῖ τὸ δικό του ὅραμα· οἱ ὑπόλοιποι Ὁλλανδοὶ ζωγράφοι τὸ ἀποδοκιμάζουν ὁλοκληρωτικά, ἀπασχολημένοι μὲ τὴν προσπάθεια ν' ἀναπαραστήσουν τὴ χώρα τους, τὸν πολιτισμό τους καὶ τὴ θρησκεία τους. Ἀνάμεσα στὶς δυὸ αὐτὲς ἀντιλήψεις ὁ Βερμέερ βρίσκει τὸν προσανατολισμό του καὶ σφυρηλατεῖ τὴν τέχνη του μόνος στὴν ἐποχή του καὶ στὸ περιβάλλον του.

ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ποὺ ἀκολουθοῦν τὸ 1656 καὶ τὴ δημιουργία τῆς *Ἑταίρας* ἄνθησαν ἐκεῖνα τὰ ἐκπληκτικὰ ἔργα ποὺ δοξάζουν τὸν Βερμέερ, ἀριστουργήματα παρατηρητικῆς δύναμης, ἀποξενωμένης ἀπὸ τὸ θόρυβο τοῦ γύρω κόσμου. Οἱ πίνακες αὐτῆς τῆς περιόδου, ποὺ ἁπλώνεται ὡς τὸ 1668 (χρονολογία τοῦ *Ἀστρονόμου* τῆς συλλογῆς Ρότσιλντ στὸ Παρίσι), ἀποτελοῦν ἕνα ἐκλεκτὸ σύνολο, ποὺ εἶναι δύσκολο νὰ τὸ κατατάξουμε μὲ ἀκρίβεια στὸ σύντομο χρονικὸ διάστημα αὐτῶν τῶν δώδεκα χρόνων. Ὁ καλλιτέχνης, ἔχοντας συνείδηση τῆς ἐπανάστασης τῆς τέχνης του, ἀπόλυτος κύριος τῶν ἐκφραστικῶν του μέσων, ψάλλει τὸν ἐνθουσιασμό του γιὰ τὴν ἀνακάλυψη τῆς ὀμορφιᾶς τῶν φαινομένων, ποὺ ὁλοένα ἀνανεώνεται. Δὲν ὑπάρχει καμιὰ δυνατότητα «συζήτησης» ἀνάμεσα στὶς εἰκόνες αὐτῶν τῶν μικρῶν πινάκων μὲ τὸν καλλιτέχνη καὶ λιγότερο ἀκόμα μὲ τὸ θεατή: μπορεῖ νὰ γίνη διάλογος μὲ τὴν ἐπιδερμίδα ἑνὸς προσώπου, μὲ τὴ βελούδινη ἐπιφάνεια ἑνὸς καρποῦ, μὲ τὶς πτυχὲς ἑνὸς παραπετάσματος, μὲ μιὰ πραγματικότητα ποὺ εἶναι σὰ «νεκρὴ φύση»; Τὸ βασικὸ γεγονὸς κάθε πίνακα εἶναι τὸ θαῦμα μιᾶς ἐπιδερμίδας φωτισμένης ἀπὸ τὶς ἀκτίνες τοῦ ἥλιου. Ἡ μόνη δυνατὴ ἐπικοινωνία ἀπὸ δῶ καὶ πέρα ἔγκειται μόνο στὴν καθαρὴ ὅραση καὶ στὴν παρατήρηση. Ὅλοι οἱ τόνοι φωτίζονται καὶ γίνονται πιὸ ἀνάλαφροι· τὰ κίτρινα καὶ τὰ γαλάζια στηρίζουν τὶς βασικὲς ἁρμονίες. Ἡ φωτεινὴ σκόνη, ἀόρατη μέσα στὴν ἀτμόσφαιρα, ἀποκρυσταλλώνεται σὲ ἀπειροελάχιστους κόκκους ποὺ χρυσίζουν: αὐτὰ τὰ μικροσκοπικὰ μόρια μποροῦν νὰ φανερώσουν μιὰ ἰδιάζουσα ἀνταύγεια, τὴν ἀναπάντεχη διάθλαση μιᾶς ἀκτίνας φωτός, ποὺ ἀλλοῦ πάλι γλιστρᾶ πάνω σὲ λεῖες ἐπιφάνειες.

Μὲ τὴ θεώρηση τῶν πραγμάτων μέσα ἀπὸ τὴν καθαρὴ ὅραση, ὁ Βερμέερ καταλήγει πολὺ φυσικὰ στὴν ἀντικειμενικότητα ποὺ συχνὰ τὴ θεώρησαν ὡς ψυχρότητα καὶ ποὺ τονίζει τὸ βασικὸ χαρακτηριστικὸ τῆς προσωπικότητάς του. Ἕνας ταπεινὸς δρομάκος τοῦ Ντέλφτ, μιὰ γαλατοὺ ποὺ καταπιάνεται μὲ τὴν καθημερινή της δουλειά, ἔχουν τὴν ἴδια δύναμη γοητείας ποὺ προκαλεῖ στοὺς κοινοὺς θνητοὺς τὸ πιὸ μεγαλόπρεπο θέαμα: ὁ θησαυρὸς τοῦ Βερμέερ βρίσκεται στὸ βλέμμα του, σ' αὐτὴ τὴν ἱκανότητα ποὺ ἔχει νὰ βλέπη καὶ ν' ἀποκαλύπτη ὅλα ἐκεῖνα ποὺ ξεφεύγουν ἀπὸ τὴν ὠφελιμιστικὴ θεώρηση τῶν πραγμάτων. Ἕνα κάλυμμα πάνω σ' ἕνα τραπέζι, ποὺ πέφτει μὲ μαλακὲς πτυχές, μεταμορφώνεται σ' ἕνα πολύπλοκο μίγμα θαυμαστῶν χρωματικῶν ἐντυπώσεων, ἀποχρώσεων, ὕλης, ποὺ ἕνας ζωγράφος εὐαίσθητος στὴν ἀλήθεια ποὺ βγαίνει μέσα ἀπὸ τὴ φύση ποτὲ δὲ θὰ μποροῦσε νὰ τὰ παραβλέψη. Καὶ θὰ μπορούσαμε ἐπίσης νὰ ποῦμε τὸ ἴδιο καὶ γιὰ κάθε λεπτομέρεια ἀπὸ τοὺς πίνακες τοῦ Βερμέερ, ἀπὸ τὸ «μικρὸ κομμάτι κίτρινου τοίχου» ποὺ ἀγαποῦσε ὁ Προὺστ ὡς τὸ γεωγραφικὸ χάρτη στὸν τοῖχο, ἀπὸ τὴν κάπως ἄχαρη κανάτα ὡς τὸ γερὸ καὶ λιτὸ δερμάτινο κάθισμα, ἀπὸ τὸ μουσικὸ ὄργανο ὡς τὸ ὑφάδι ἑνὸς ὑφάσματος, ἀπὸ τὸ γελαστὸ πρόσωπο μιᾶς κοπέλας ὡς τὸ πλακάκι τοῦ πλακόστρωτου.

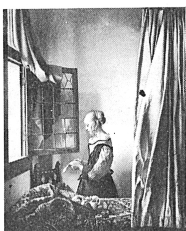
ΤΟ ΝΑ ΔΙΑΛΕΞΗ ἕνα ὁποιοδήποτε δωμάτιο, ἴσως τὸ πιὸ γνώριμο καὶ τὸ πιὸ ἄνετο, καὶ μέσα σ' αὐτὸ τὸ χῶρο νὰ παρατηρήση τὴ λυρικὴ παρουσία τῶν πιὸ κοινῶν ἀντικειμένων· νὰ παρακολουθήση τὴν ἐντύπωση ποὺ δημιουργεῖ τὸ φῶς, ποὺ ἡ ὠφελιμιστικὴ θεώρηση καὶ ἡ καθημερινὴ συνήθεια τὴν κρύβουν ἀπὸ τὸ βλέμμα· νὰ συμπυκνώση τὴν ἀνάμνηση τῶν κινήσεων καὶ τῶν στιγμῶν ποὺ ἐρέθισαν τὴ φαντασία· νὰ τὶς μεταφέρη στὴν ὑπολογισμένη πλοκὴ τῶν σχέσεων μέσα στὸ χῶρο καὶ τῶν ρυθμικῶν παύσεων· νὰ παρατηρήση σιωπηλὰ αὐτὸν τὸν κόσμο ποὺ ἀνασυγκροτεῖται, κομμάτι-κομμάτι, μέσα στὴ μνήμη, ὡσότου ξαναπάρη ἐδῶ, πάνω στὸν πίνακα, ἀληθινὴ ὄψη, τώρα καὶ γιὰ πάντα· ἔτσι θὰ μπορούσαμε νὰ ἐκφράσουμε τὸ πρόγραμμα τοῦ ζωγράφου τοῦ Ντέλφτ. Ἀλλὰ δὲ μένει πάντοτε πιστὸς στὶς ὑποσχέσεις τῆς ποιητικῆς του ἔκφρασης. Στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητάς του, τὸ κρύσταλλο τοῦ ἰδανικοῦ του ραγίζει, μιὰ ἐξαιρετικὴ σχολαστικότητα βλάπτει τὴ γοητεία τοῦ συνόλου: ἔτσι παρουσιάζεται στὸν *Ἀστρονόμο*, στὸ *Γεωγράφο*. Ὁ διάλογος ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα τῆς σκηνῆς καὶ στὸ θεατὴ ἀρχίζει καὶ πάλι νὰ διασπᾶ τὸ κλίμα τῆς στοχαστικῆς ἐνατένισης ποὺ εἶχαν τὰ καλύτερα ἔργα του (ἡ *Νεαρὴ γυναίκα στὸ κλαβεσέν της* στὶς δύο παραλλαγὲς ποὺ βρίσκονται στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τοῦ Λονδίνου). Ἕνα μέρος τοῦ μυστικοῦ καὶ τῆς σιωπηλῆς οἰκειότητας ἀναμφισβήτητα ἔχει χαθῆ. Κι ὅμως ὁρισμένες λεπτομέρειες διατηροῦν ἀκόμα ἀκέραιη τὴν ἀρχικὴ μαγεία ποὺ τόσο καλὰ ἤξερε νὰ ἀνακαλῆ στὴ λυρική του ἀναπόληση αὐτὸς ὁ θαυμάσιος χρονικογράφος τῆς ἀστικῆς ζωῆς τῆς πόλης του: ζωγραφίζοντας ἕναν πίνακα ζωντανὸ κι ἀληθινὸ ἀπὸ αὐτὲς τὶς σκηνές, ἤξερε νὰ δίνη στὴν ἁπλὴ παρατήρηση τῆς πραγματικότητας τῆς ἐποχῆς του μιὰ αἰώνια διάσταση.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά: Μ. ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ

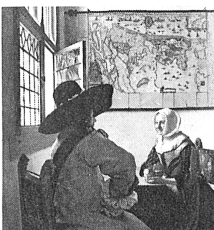
Οἱ πίνακες



I. Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΗΣ ΜΑΡΘΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ (159 × 141 ἑκ.). *Ἐδιμβοῦργο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τῆς Σκωτίας.* — Στὸ νεανικὸ αὐτὸ ἔργο, προγενέστερο τῆς *Ἑταίρας* τοῦ 1656, ὁ Βερμέερ δὲν ἔχει ἀκόμα ξεχάσει τὸ μπαρόκ, ἀλλὰ οἱ ἀξίες τῆς φωτοσκίασης μετατρέπονται κιόλας σὲ φωτεινὲς ἀξίες, ποὺ ἀποκαλύπτουν τὴ λεπτὴ χρωματικὴ εὐαισθησία τοῦ Ὀλλανδοῦ καλλιτέχνη.



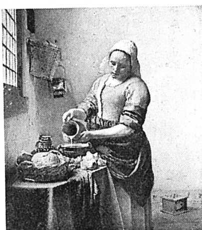
II. ΓΥΝΑΙΚΑ ΠΟΥ ΔΙΑΒΑΖΕΙ ΕΝΑ ΓΡΑΜΜΑ (83 × 64,5 ἑκ.). *Δρέσδη, Πινακοθήκη.* — Γιὰ πρώτη φορὰ στὰ νεανικά του ἔργα ἐμφανίζεται ἐδῶ ἡ «κοκκώδης» τεχνικὴ τοῦ Βερμέερ, ποὺ κάνει τὸ φῶς νὰ παιχνιδίζη μὲ χιλιάδες μικροσκοπικὲς πινελιές. Ἡ κουρτίνα, τραβηγμένη στὸ πλάι, ἀφήνει τὸ φῶς νὰ εἰσχωρήση στὴ γνώριμη, «χαμηλόφωνη» ἀτμόσφαιρα ἑνὸς δωματίου.



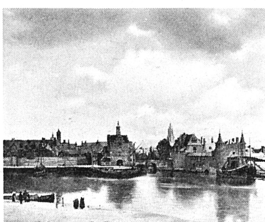
III. Ο ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ ΚΑΙ Η ΓΕΛΑΣΤΗ ΚΟΠΕΛΑ (48 × 43 ἑκ.). *Νέα Ὑόρκη, Συλλογὴ Φρίκ.* — Πρέπει νὰ συγκρίνουμε αὐτὸν τὸν πίνακα μὲ τοὺς *Χαρτοπαῖχτες* τοῦ Πῆτερ ντὲ Χόοχ (Συλλογὴ Βίλντενσταϊν), γιὰ νὰ καταλάβουμε ἐκεῖνο ποὺ κάνει τὸν Βερμέερ νὰ ξεχωρίζη ἀπὸ τοὺς ζωγράφους ρεαλιστικῶν θεμάτων: ὁ ἕνας ἀφηγεῖται μιὰ ἱστορία, ὁ ἄλλος προσεγγίζει τὴν ποίηση τοῦ φωτός.



IV. Ο ΔΡΟΜΑΚΟΣ (ΔΡΟΜΟΣ ΤΟΥ ΝΤΕΛΦΤ) (54 × 44 ἑκ.). *Ἄμστερνταμ, Βασιλικὸ Μουσεῖο.* — Εἴτε ζωγραφίζει ἕνα πρόσωπο εἴτε ἕνα τοπίο, πάντα ὑπάρχει τὸ ἴδιο πνεῦμα στοὺς πίνακες τοῦ Βερμέερ. Τὸ διεισδυτικὸ βλέμμα τοῦ ζωγράφου συλλαμβάνει τὴν πραγματικότητα, τίποτα δὲν τοῦ ξεφεύγει, κι ὅμως ὅλα ἐμφανίζονται σὰ νὰ ἀνήκουν σὲ ἕναν κόσμο ἐκτὸς χρόνου, σὲ ἕνα ὄνειρο ὀμορφιᾶς.



V. Η ΓΑΛΑΤΟΥ (45,5 × 41 ἑκ.). *Ἄμστερνταμ, Βασιλικὸ Μουσεῖο.* — Ὅπως καὶ τὰ προηγούμενα, ἔτσι καὶ αὐτὸ τὸ ἔργο τοῦ Βερμέερ μπορεῖ νὰ τοποθετηθῆ ἀνάμεσα στὰ 1656 καὶ στὰ 1660. Ἐδῶ τονίζεται, μὲ τὶς θαυμάσιες συμφωνίες τῶν κίτρινων καὶ τῶν γαλάζιων μέσα στὸ φῶς, ἡ ἰδιότητα τοῦ κολορίστα. Ὁ Βερμέερ ἐπινόησε τὴν κοκκώδη κατασκευὴ γιὰ νὰ προσδιορίση τὴν ὕλη.



VI - VII. ΑΠΟΨΗ ΤΟΥ ΝΤΕΛΦΤ (98,5 × 117,5 ἑκ.). *Χάγη, Μέγαρο Μαυρικίου (Mauritshuis).* — Ὁ πίνακας αὐτὸς χωρίζεται σὲ ὁριζόντιες ἐπάλληλες ζῶνες (π.χ. μιὰ φωτεινὴ στὸ κατώτερο τμῆμα του, μιὰ πιὸ μουντὴ στὸ ἐπάνω). Ἔτσι ὅλο τὸ πανόραμα τῆς πόλης, στὴν ὄχθη τοῦ καναλιοῦ, φαίνεται σὰ νὰ κρέμεται ἀπὸ τὰ φωτεινὰ σύννεφα. Ἡ σύνθεση ἔχει κάτι τὸ ἀέρινο.



VIII. Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΟ ΠΑΡΑΘΥΡΟ ἢ Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΜΕ ΤΟ ΚΑΝΑΤΙ (44 × 39 ἑκ.). *Νέα Ὑόρκη, Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο.* — Πάλι ἕνα παράθυρο, ἕνα χαλὶ ποὺ καλύπτει ἕνα τραπέζι, στὸν τοῖχο ἕνας γεωγραφικὸς χάρτης, μιὰ γυναικεία μορφὴ ποὺ προβάλλει στὸ φωτεινὸ φόντο: τὸ συνηθισμένο ρεπερτόριο τοῦ Βερμέερ, καὶ πάλι ἀνανεωμένο χάρη στὴ χρωματικὴ μαγεία τοῦ φωτός.



IX. ΓΥΝΑΙΚΑ ΠΟΥ ΖΥΓΙΖΕΙ ΜΑΡΓΑΡΙΤΑΡΙΑ (42 × 35,5 ἑκ., λεπτομέρεια). *Οὐάσιγκτον, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.* — Τὸ ἔργο αὐτό, ὅπως καὶ τὸ προηγούμενο, μπορεῖ νὰ χρονολογηθῆ ἀνάμεσα στὰ 1660 - 1665. Ὁ Βερμέερ ἀπεικονίζει κι ἐδῶ τὸν ἴδιο γυναικεῖο τύπο· αὐτὸ τὸ στοιχεῖο ἔκανε τὸν Ἀντρὲ Μαλρὼ νὰ ὑποθέση πὼς ἴσως πρόκειται γιὰ τὴ γυναίκα τοῦ ζωγράφου.



X - XI. ΝΕΑΡΗ ΚΟΠΕΛΑ ΜΕ ΤΟΥΡΜΠΑΝΙ (46,5 × 40 ἑκ.). *Χάγη, Μέγαρο Μαυρικίου (Mauritshuis).* — Εἶναι ἡ μόνη προσωπογραφία τοῦ Βερμέερ ὅπου ἡ μορφὴ προβάλλεται ἀπὸ κοντά, μὲ ἕνα οὐδέτερο φόντο χωρὶς κανένα διακοσμητικὸ στοιχεῖο· αὐτὸ τὸ πρόσωπο συγκεντρώνει ὅλη τὴν προσοχή, ὅπως ἀργότερα θὰ γίνη τὸ ἴδιο καὶ μὲ τὶς προσωπογραφίες τοῦ Ἔνγκρ.



XII. ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΑ ΓΑΛΑΖΙΑ (46,5 × 39 ἑκ.). *Ἄμστερνταμ, Βασιλικὸ Μουσεῖο.* — Πλημμυρισμένη ἀπὸ ἀτμοσφαιρικὸ φῶς, ἡ ἐπίσημη κι ἀκίνητη αὐτὴ γυναικεία μορφὴ καλύπτεται ἀπὸ τὴ ρευστότητα τῆς ἀτμόσφαιρας, ἐνῶ παλλόμενοι φωτισμοὶ διαπερνοῦν τοὺς χρωματικοὺς τόνους. Τὸ ἀφηγηματικὸ στοιχεῖο ἐξαφανίζεται καὶ παραχωρεῖ τὴ θέση του στὴ μαγεία τῶν γαλάζιων.



XIII. ΤΟ ΑΤΕΛΙΕ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ (130 × 110 ἑκ.). *Βιέννη, Μουσεῖο Ἱστορίας τῆς Τέχνης.* — Στὸ ἀριστούργημα αὐτὸ τῆς ἐποχῆς τῆς ὡριμότητας τοῦ Βερμέερ ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς σύνθεσης ἐκφράζονται μὲ τὴν ἔνταση τῆς στιγμῆς ποὺ τὰ συνέλαβε, μὲ μοναδικὸ σκοπὸ τὴν πιστὴ ἀπόδοση τῆς εἰκόνας. Ἡ γυναικεία μορφὴ παριστάνει τὴν Κλειώ, τὴ Μούσα τῆς Ἱστορίας.



XIV - XV. ΤΟ ΕΡΩΤΙΚΟ ΓΡΑΜΜΑ (44 × 38,5 ἑκ.). *Ἄμστερνταμ, Βασιλικὸ Μουσεῖο.* — Ὁ πίνακας αὐτός, καθὼς καὶ ὁ προηγούμενος, χρονολογεῖται γενικὰ γύρω στὰ 1665 - 1670. Τὸν τιτλοφοροῦν *Ἐρωτικὸ Γράμμα* σὰ νὰ 'χε κάποια ἰδιαίτερη σημασία γιὰ τὸν Βερμέερ ἡ ἱστορία ποὺ παρουσιάζεται· ἡ φροντίδα τῆς δημιουργίας τοῦ χώρου δεσπόζει σὲ ὅλα τὰ ὑπόλοιπα στοιχεῖα.



XVI. ΝΕΑΡΗ ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΟ ΚΛΑΒΕΣΕΝ ΤΗΣ (51 × 45 ἑκ.). *Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.* — Στὸ ἔργο αὐτὸ τοῦ τέλους τῆς καλλιτεχνικῆς του σταδιοδρομίας, ὁ Βερμέερ παραιτεῖται ἀπὸ τὴν ἰδιότητα τοῦ κολορίστα γιὰ νὰ τονίση περισσότερο τὴ φόρμα καὶ τὸ χῶρο. Ἡ ὑπογραφὴ τοῦ ζωγράφου διακρίνεται καθαρὰ στὰ δεξιὰ τοῦ κεφαλιοῦ τῆς νεαρῆς γυναίκας.



XVII. Η ΔΑΝΤΕΛΟΥ (24 × 21 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Μιὰ ἀπὸ τὶς τεχνικὲς ἐπιδιώξεις τῆς ὀλλανδικῆς ζωγραφικῆς — καὶ ἕνας ἀπὸ τοὺς περιορισμούς της — εἶναι ἡ προσπάθεια νὰ συμπεριλάβη στὸ χῶρο τοῦ πίνακα μεγάλο ἀριθμὸ ἀπὸ πρόσωπα καὶ πράγματα. Κάθε ἀντικείμενο, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ θαυμαστὴ πιστότητα τῆς ἀπόδοσής του, παίζει ἕνα δευτερεύοντα μυστικὸ ρόλο.

I






NOVA ET ACCVRATA TOTIVS HOLLANDIÆ WESTFRISIÆQ TOPOGRAPHIA















X





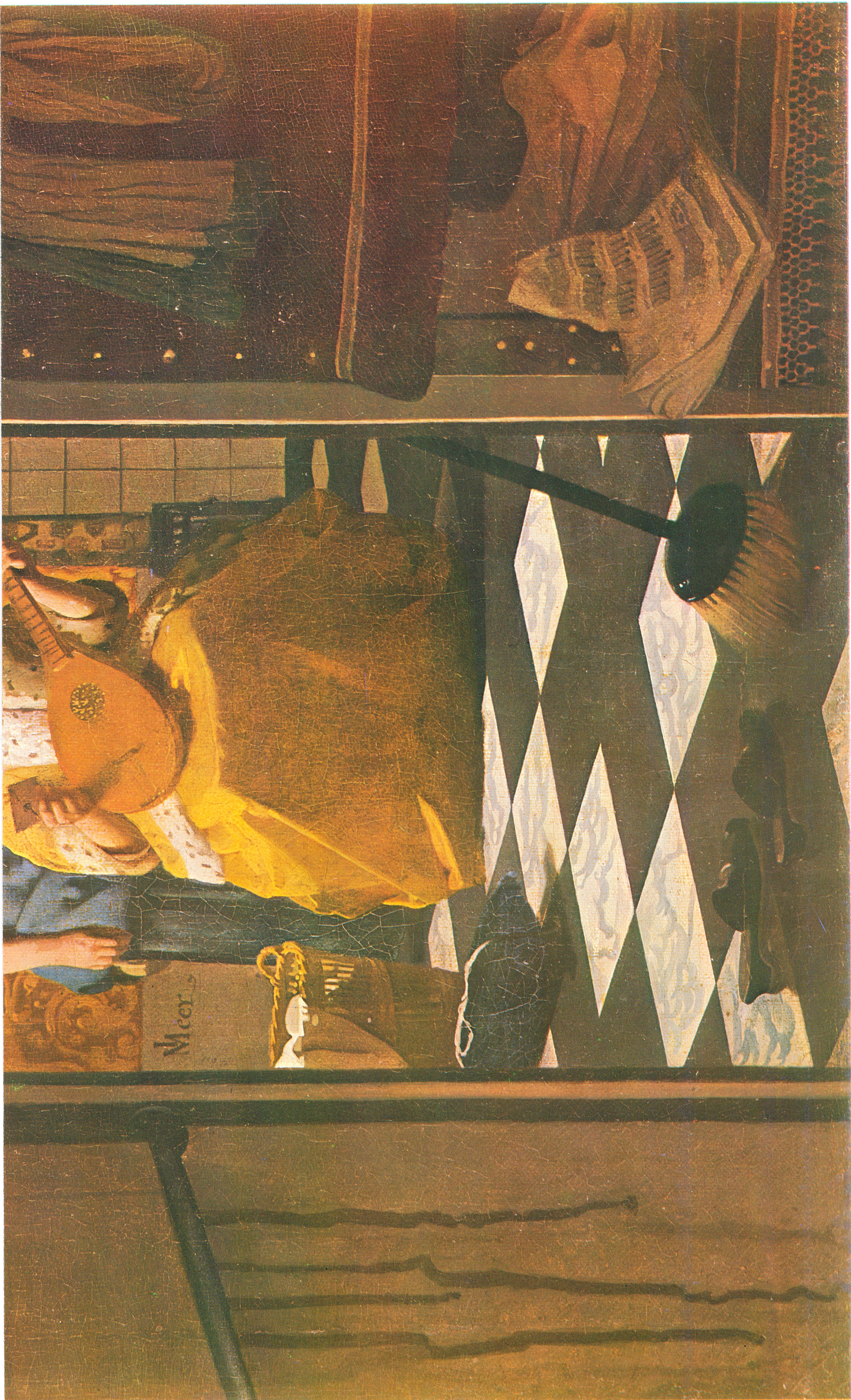





NOVA XVII
DESCRIPTIO

XIV






IVMeer



Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίσῃ ἀπὸ τὶς 10 Ὀκτωβρίου.

Τὸ τεῦχος ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ (44) περιέχει 12 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδὴ 4 ἔγχρωμες εἰκόνες ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ μεγάλου Κρητικοῦ ζωγράφου ποὺ βρίσκονται στὰ Ἑλληνικὰ Μουσεῖα καὶ 8 σελίδες μὲ κείμενα τῶν Νίκου Καζαντζάκη, Παναγιώτη Κανελλόπουλου, Κωνσταντίνου Δ. Μέρτζιου, Ἀλέξανδρου Γ. Ξύδη, Κώστα Οὐράνη, Ζαχαρία Παπαντωνίου, Παντελῆ Πρεβελάκη καὶ Μανόλη Χατζηδάκη.

Τὸ τεῦχος ΜΙΧΑΗΛ ΑΓΓΕΛΟΣ (45) περιέχει 8 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδὴ 4 ἔγχρωμες εἰκόνες καὶ 4 σελίδες μὲ κείμενα.

Τὸ ἑπόμενο τεῦχος μας:



Ἤδη ἐκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουὰρ 2. Τουλοὺζ-Λωτρὲκ 3. Βὰν Γκὸγκ 4. Ντελακρουὰ 5. Γκωγκὲν 6. Ἔνγκρ 7. Μανὲ 8. Μονὲ 9. Ντεγκὰ 10. Σεζὰν 11. Ρουσσὼ 12. Σερὰ 13. Ἔνσορ 14. Ντωμιὲ 15. Καντίνσκυ 16. Τζιόττο α΄ 17. Τζιόττο β΄ 18. Πάολο Οὐτσέλλο 19. Λεονάρντο ντὰ Βίντσι 20. Βὰν Ἄυκ 21. Βὰν ντὲρ Βάυντεν 22. Μποττιτσέλλι 23. Φρὰ Ἀντζέλικο 24. Φιλίππο Λίππι 25. Μαζάτσιο 26. Μαντένια 27. Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα 28. Ἱερώνυμος Μπὸς 29. Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα 30. Μπελλίνι. 31. Ραφαὴλ α΄ 32. Ραφαὴλ β΄ 33. Ντύρερ 34. Χόλμπαϊν 35. Μπρέγκελ 36. Καρπάτσιο 37. Τζιορτζιόνε 38. Τισιανὸς α΄ 39. Τισιανὸς β΄ 40. Βερονέζε 41. Καραβάτζιο 42. Γκρύνεβαλντ 43. Τιντορέττο 44. Ἐλ Γκρέκο 45. Μιχαὴλ Ἄγγελος 46. Γκόγια 47. Βελάσκεθ 48. Ροῦμπενς 49. Ρέμπραντ 50. Φρὰνς Χὰλς 51. Νταβὶντ 52. Μουρίλλο 53. Πουσσὲν 54. Βαττὼ 55. Φραγκονὰρ 56. Χόγκαρθ 57. Γκουάρντι 58. Βὰν Ντάυκ

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Ματὶς	Γύζης
Πικάσσο	Λύτρας
Μοντιλιάνι	Βολανάκης
Ντὲ Κίρικο	Παρθένης κ.ἄ.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση στὸν Γκρέκο
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰώνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰώνα στὸν 20ὸ
5. Εἰκοστὸς Αἰώνας
6. Ἕλληνες Ζωγράφοι

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ : ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

ΕΚΤΥΠΩΣΙΣ Ι. ΠΕΠΠΑΣ - Γ. ΡΑΓΙΑΣ Ο.Ε. τηλ. 255-208.

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ Γ΄ ΤΟΜΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνικὴ καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.
2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας (Πανεπιστημίου 34 στὸ ΚΕΝΤΡΟ τῆς στοᾶς) τὰ τεύχη 31 - 45 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας. Γιὰ τὴν ἀρτιότερη ἐμφάνιση τοῦ τόμου ξανατυπώσαμε τὶς 15 ἔγχρωμες εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων καὶ τὶς τοποθετήσαμε στὸν τόμο. Ἐπίσης προσθέσαμε ὀκτὼ σελίδες μὲ τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ τόμου καὶ ὀκτὼ σελίδες μὲ τὰ περιεχόμενα καὶ τὰ εὑρετήρια.
3. Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίσῃ ἀπὸ τὶς 10 Ὀκτωβρίου

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἕξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνικὴ βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνῃ 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδικὴ στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ἕνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος - βιβλίο, κι ἕνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχῃ τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἐκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῇ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήσῃ τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἕνα πρωτότυπο!